Russie France
Allemagne Italie

Transferts quadrangulaires du néoclassicisme aux avant-gardes

Textes rassemblés par Michel Espagne



« Transferts »

DU LÉROT, *éditeur*
TUSSON, CHARENTE

Olga Medvedkova

Les sources de l'anticomania *architecturale en Russie sous Catherine II : France, Allemagne, Italie, Angleterre.*

Une évidente fatigue conceptuelle se fait depuis longtemps sentir dans les études des « influences », « emprunts », « imitations », « rayonnements » « expansions ». Dans le domaine de l'histoire de l'art, cette fatigue s'est manifestée de la façon la plus flagrante, car c'est précisément dans ce domaine qu'a été réalisée, en Europe, depuis la fin du XIXe siècle, la construction intellectuelle la plus aboutie, aux conséquences les plus institutionnelles possibles. Cette vision repose, bien entendu, sur des réalités et des évidences dans lesquelles l'histoire de la Russie a eu sa part. La période pétersbourgeoise de l'histoire russe se prête en effet plus que toute autre à cette approche, car elle fut celle de l'« européanisation », de l'« occidentalisation », de l'introduction systématique ou spontanée de productions étrangères. Depuis les publications de Louis Réau et de Vittorio Le Gatto jusqu'aux grands projets de recherche et d'exposition des vingt dernières années autour de Saint-Pétersbourg, cette approche a été le plus souvent appliquée de façon « bilatérale », c'est-à-dire franco-russe, italo-russe, germano-russe, etc.[1] Tout en apportant une augmentation de connaissances, la bilatéralité a si considérablement réduit notre champ de vision qu'il ne semble plus possible d'en faire abstraction.

Cela concerne tout particulièrement la deuxième moitié du XVIIIe siècle, époque qui, dans le domaine de l'art et de l'architecture, fut

---

1. Pour la bibliographie, voir notre article : « Les architectes et les artistes français à Saint-Pétersbourg : présence directe et indirecte », *Les Français à Saint-Pétersbourg*, catalogue de l'exposition, Saint-Pétersbourg, 2004.

cosmopolite par excellence. Les hommes, les idées et les objets semblent à cette époque particulièrement mobiles. Les hommes – voyageurs, artistes, agents aussi bien artistiques que politiques (souvent les deux en même temps), marchands, porteurs d'idées et (ou) d'objets – firent rarement des allers et retours simples. Les idées furent souvent reçues en traduction et même en retraduction. En changeant de noms, les choses recevaient d'autres significations. Des éditions non seulement bilingues mais trilingues se multipliaient. Les objets semblaient se désamorcer comme pour offrir une meilleure possibilité de transfert. L'architecture même, a priori si difficilement amovible, se prêtait de plus en plus aux voyages, non seulement par les voies conventionnelles – description et image gravée – mais aussi de façon plus radicale – par le transport de ses fragments. Les ruines antiques, en provoquant une passion universelle, offraient leurs « membres » pour constituer à travers l'Europe des « collections » d'architecture. En circulant entre les pays, les cours et les collections, les hommes, les idées et les objets se couvraient de nouvelles significations. L'histoire qu'ils avaient traversée devenait une partie intégrante d'eux-mêmes. La Russie fut souvent le point de chute où les choses arrivaient en dernier lieu, « recouvertes » d'une couche épaisse de souvenirs, souvent incohérents, polymorphes et polyglottes.

Ce n'est qu'en acceptant, dans toute leur incohérence, ces « êtres » étranges, qui échappent à tout étiquetage national, que nous pouvons réellement saisir le sens de plusieurs épisodes dans l'histoire de *l'anticomania* dans l'architecture russe. Le moment que nous nous proposons de retracer ici fait partie de ceux dans lesquels la densité des échanges et la rapidité avec laquelle les choses changent de propriétaires, de noms et de significations, rendent inopérante toute étude réduite au constat d'influence entre deux, voir trois partenaires appartenant à des cultures différentes. Cette histoire nous conduit en effet, comme au milieu d'un chœur hétérogène, vers un centre qui fut Rome. La nouvelle ville de saint Pierre – Saint-Pétersbourg – y prétendait à sa part de l'héritage classique. Les différents épisodes de cette histoire sont plus ou moins connus des historiens de l'art et de l'architecture russe. Nous ne faisons ici que les réunir en les laissant s'ouvrir les uns aux autres et s'interpénétrer.

L'ambiguïté de l'impact français.

A la fin des années 1750, avec la création de l'Académie des beaux-arts russe, un groupe important d'artistes français arrivait à Saint-Pétersbourg. Si, selon leurs contrats, ils devaient tous se consacrer essentiellement à l'enseignement, ils ne servaient pas moins la Cour et

l'aristocratie, en les fournissant en portraits, plafonds, marbres et bronzes, ainsi qu'en projets de palais, d'hôtels urbains et de résidences. Par exemple, l'activité, particulièrement importante, de l'architecte Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe fut consacrée non seulement à l'Académie, mais aussi à la Cour et à la ville. Bien que très inspiré par son voyage italien, pendant lequel il avait manifesté une véritable passion pour l'héritage de Palladio, Vallin de la Mothe resta toute sa vie attaché à l'enseignement de son cousin Jean-François Blondel dans le domaine de la distribution intérieure.[1] A son arrivée en Russie en 1759, il dut progressivement introduire ces distributions, notamment dans les anciennes structures des immenses palais baroques construits par Francesco Bartholomeo Rastrelli, dans lesquels l'élément principal restait toujours l'enfilade des pièces d'apparat, somptueusement décorées, alors que les pièces d'habitation étaient entièrement laissées au hasard. Dans ses *Mémoires,* Catherine II décrivait ces palais pétersbourgeois qu'elle avait habités lorsqu'elle avait été grande-duchesse. Elle se souvenait notamment des pièces petites, malcommodes, traversées de courants d'air, des portes condamnées, des couloirs sombres en labyrinthe et d'un manque total d'hygiène. Les meubles qui migraient de palais en palais en suivant les déplacements continuels de la Cour, n'étaient jamais destinés à des intérieurs précis. Catherine fut d'ailleurs la première, selon ses propres confidences, à meubler ses appartements du Palais d'Hiver et les différentes résidences d'été, afin de ne pas déménager des objets qui se cassaient à chaque déplacement.[2] Dès son arrivée au pouvoir, elle commanda donc à Vallin de la Mothe une nouvelle distribution des appartements pour elle et pour son fils Paul, notamment au Palais d'Hiver.[3] En s'adressant à un Français, Catherine fit le bon choix. La distribution des appartements, fondée sur le principe de la commodité et de la convenance, était en effet considérée à l'époque par l'Europe entière comme une spécialité française. Depuis les écrits de Charles Perrault, elle était conceptualisée comme une valeur nationale et moderne, en opposition à l'héritage de la Rome antique. Selon les Modernes français, les ruines antiques non seulement n'avaient préservé que très peu d'habitations privées, mais encore et surtout leur distribution ne pouvait de toute façon servir de modèle aux habitations modernes des pays du Nord. Selon le sens commun, la distribution,

---

1. Voir notre article : « Avant la Russie : Vallin de la Mothe et le concours pour la place Louis XV », *Pinakotheke,* 13-14, 2001, p. 64-71.
2. *Zapiski imperatricy Ekateriny II,* Londres, 1859 [reprint : Moscou, 1990], p. 118.
3. Coll. part., Paris. Publié par : Boris Lossky, « En attendant la première monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729-1800) », *Gazette des Beaux-Arts,* mai-juin 1988, p. 296.

disaient-ils, devait suivre la façon dont les gens vivent ici et maintenant. Depuis la fin du XVII[e] siècle, un grand nombre d'ouvrages rédigés en langue française fut consacré à la distribution des espaces.[1] Le cousin de Vallin de la Mothe, Jacques-François Blondel, fut notamment l'un de ses principaux codificateurs.[2]

En réaménageant les pièces du palais de Catherine II, Vallin de la Mothe ne se contenta pas de changer la décoration et donc le style, ou de donner aux pièces qui existaient déjà un revêtement différent. Pour lui, l'intérieur devait être avant tout correctement distribué. L'académicien Jacob Stählin, l'auteur de la première histoire de l'art en Russie, en témoignait en ces termes : « Sous le président de l'Académie des Beaux-Arts le général Betzki, qui ne supportait que les Français dans le domaine des arts, monsieur La Mothe devint l'architecte à la mode. Les remaniements des intérieurs du nouveau palais impérial d'Hiver et l'aménagement des appartements de Sa Majesté furent confiés à lui seul. Il cassa les différentes cloisons et posa des murs en planches proprement charpentées. Un jour je lui rendis visite lorsqu'il s'occupait de ce travail et je lui demandai ce qu'il faisait de beau. Il me répondit en riant : Je jette les murs par les fenêtres. »[3] Ainsi les nouveaux murs légers, en bois, remplaçaient les cloisons précédentes, procédé qui permettait à l'architecte de remanier entièrement la distribution intérieure.

Dans ses plans, Vallin remplit l'espace du palais réservé aux appartements privés de façon extrêmement dense, ne laissant échapper aucune possibilité d'aménager des pièces de formes et de types différents. L'architecte utilisa une structure d'appartements « à la française » à plusieurs pièces, de dimensions moyennes, regroupées autour du salon : la salle à manger, la salle d'audience, plusieurs chambres, des cabinets, une bibliothèque, une salle de bain et de nombreux lieux d'aisance. Mais s'il commençait par l'emplacement des murs, Vallin de la Mothe terminait par les moindres détails d'ameublement et en fournissait des esquisses aux artisans.[4] L'intérieur était conçu comme un

---

1. Voir, par exemple : Louis Savot, *L'architecture françoise des bastimens particuliers...*, Paris, F. Clouzier, 1673 ; Charles-Etienne Briseux, *L'art de bâtir les maisons de campagne.*, Paris, Prault père, 1743 ; Charles-Antoine Jombert, *L'architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes...*, Paris, l'auteur, 1764.

2. Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance...*, Paris, Jombert, 1737-1738.

3. *Zapiski Jakoba Štelina ob izjaščnyh iskusstvah v Rossii,* (Les mémoires de Jacob Stählin sur les beaux-arts en Russie) Moscou, 1990, t. I, p. 207.

4. Voir la collection des dessins de Vallin de la Mothe dans les archives d'Angoulême. Boris Lossky ; « L'œuvre de l'architecte Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe à travers les collections de la S.A.H.C. », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique et historique de la*

ensemble, où chaque élément correspondait aux autres et où aucun détail ne contredisait le reste. Ainsi servie par un Français à la pointe de la distribution et de la décoration intérieure, Catherine pouvait trouver enfin le confort dont elle avait si durement manqué pendant sa jeunesse. Par ailleurs, lectrice assidue de l'*Encyclopédie*, elle devait sans doute y trouver les chapitres consacrés à l'architecture et à la distribution, écrits par Blondel, qui donnaient à cette recherche de confort un fondement « idéologique » et une coloration « nationale ».[1]

Pourtant, au début des années 1770, à peine installée dans les nouveaux appartements aménagés par Vallin de la Mothe, l'auguste commanditaire changeait brusquement de comportement. Bien que ce changement la menât symboliquement de Paris vers Rome, l'avant-goût du « rêve romain » lui fut communiqué grâce à un ouvrage français.

Paradoxalement, ce ne fut pas l'un des magnifiques livres gravés, comme en publiaient Jean Barbault, David Le Roy ou encore Joseph-Marie Peyre, mais un manuel de « costume » ancien, parmi les moins signifiants. En effet, en 1772, Catherine II souscrivit par l'intermédiaire de Maurice Etienne Falconet, qui se trouvait à l'époque à Saint-Pétersbourg, à plusieurs exemplaires de l'ouvrage de Michel François Dandré-Bardon, *Costume des anciens peuples.*[2] Cette publication, qui n'avait pas eu de succès en France, fut lourde de conséquences en Russie. Le 2 septembre 1773, Catherine écrivait à Falconet :

> « ...Vos cahiers de *Costume* antique m'ont donné l'idée de vous prier d'écrire à Cochin ou à tel autre de vos connaissances qui soit capable d'exécuter ce que je m'en vais vous dire. Je voudrais avoir le dessin d'une *maison antique*, distribuée intérieurement à l'antique, toutes les chambres ornées de même, selon leurs diverses destinations et tous les meubles dessinés selon le costume, la maison ni trop grande ni trop petite, la façade, la coupe, etc... Je suis capable de faire bâtir une rapsodie grecque ou romaine pareille dans mon jardin de Czarsko-Selo, pourvu que cela ne soit pas trop grand. J'aime à la folie surtout la chambre à

Charente, 1988, p. 257-271 ; « Dessins et manuscrits de J.-B. Michel Vallin de la Mothe dans les collections françaises », *BSHAF*, 1989, p. 119-129.

1. (Jacques-François Blondel), « Distribution (Architecture) », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, t. 4, Paris, Briasson..., 1754, p. 1063-1064.

2. Michel François Dandré-Bardon, *Costume des anciens peuples...*, Paris, Charles-Antoine Jombert père, Louis Cellot imprimeur, Charles-Antoine Jombert fils, 1772-1774, 2 vol. Plus tard traduit en russe : *Obrazovanie drevnih narodov sočinennoe Dandreem Bardonom, perevedennoe s francuzskogo jazyka i izdannoe pri geografičeskom kabinete Eja Imperatorskogo Veličestva departamente,* Saint-Pétersbourg, 1795-1796.

manger et les lits autour de la table. Je veux tout cela ; je vous prie de m'aider à satisfaire cette fantaisie que je paierai sans doute. »[1]

Pour les trois cent soixante-quatre planches de son ouvrage, Dandré-Bardon[2] se servit, essentiellement de seconde main, d'un riche fonds de documentation accumulé par les antiquaires et tout particulièrement par Montfaucon qui était l'une des sources les plus universellement utilisées, aussi bien en Italie, qu'en Angleterre et en France.[3] Mais il citait aussi le *Recueil* du comte de Caylus. A cette documentation, Dandré-Bardon ajouta des sources « artistiques » issues des tableaux de Raphaël, de Le Brun et de Rubens. De façon générale, la question de sources ne lui posait guère de problème. Comme l'écrivait dans son « Avis » l'éditeur : « Ce n'est point ici un livre savamment écrit ; c'est un ouvrage gravé avec goût & intelligence que je présente au Public. »[4] L'auteur de l'ouvrage, affirmait fièrement l'éditeur, n'était point un « antiquaire scrupuleux, qui s'asservissant à de pénibles détails, se pique de garantir tout ce qu'il avance. »[5] Le propos de l'auteur était donc délibérément la compilation et la vulgarisation. D'ailleurs, dans le texte de ses explications, Dandré-Bardon s'adressait essentiellement aux élèves « dans les arts de peindre & de sculpter », et seulement en second lieu aux connaisseurs et aux amateurs. Dans les eaux-fortes de son ouvrage, gravées sous la direction de Charles-Nicolas Cochin, Dandré-

1. *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*, Paris, Edouard Champion, 1921, p. 216.
2. De Dandré-Bardon voir également : *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces beaux-arts*, Paris, Desaint, 1765 [reprint Genève, Minkoff Reprint, 1972] ; *Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces talens*, Paris, Merlin, 1769. Sur Dandré-Bardon : Daniel Chol, *Michel-François Dandré-Bardon, ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIIIe siècle*, La Calade, Aix-en-Provence, Edisud, 1987 ; Pierre Rosenberg, *Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778)*, Paris, De Bayser ; Boston, Mass. Distribution, Ars libri, 2001 ; Christian Michel, « L'enseignement à l'Ecole Royale des Elèves Protégés », *Le progrès des arts réunis : 1763-1815*, éd. Par Daniel Rabreau et Bruno Tollon, Bordeaux, CERCAM, 1992, p. 83-90.
3. Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, La compagnie des libraires, 1716, vol. 3 « Les usages de la vie ». Voir : Francis Haskell, *History and its images : art and the interpretation of the past*, New Haven, Yale University Press, 1993 (trad. fr. *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995). Sur l'influence de Montfaucon : Roberta Battaglia, « Le "diverse maniere d'adornare i cammini" di Giovanni Battista Piranesi : gusto e cultura antiquaria », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 1994, t. 19, p. 191-273 ; Margaret Zimmermann, « Joining the plausing with useful », *Ard Ceramica*, t. 12, 1995, p. 14-21 ; Luis Belhaouri, « Un ouvrage illustré du XVIII[e] siècle : emprunts et créations. Jean-Démosphène Dugourc et l'Histoire universelle des théâtres. 1779-1781 », *Nouvelles de l'estampe*, 1996, n° 150, déc., p. 11-18.
4. Michel François Dandré-Bardon, *op. cit.*, v. 1, p. V.
5. *Ibid*, p. V.

Bardon ne présentait aucun fragment, ni monument antique authentique ou ayant l'air authentique. Tout y était redessiné et remodelé. En mêlant les vêtements, les coiffures, les meubles, les armes et les bâtiments des Anciens, Dandré-Bardon créait d'élégantes mises en scènes, placées souvent dans des intérieurs qui rappelaient par moments les images de mode. Ainsi Catherine pouvait très bien se laisser séduire par le caractère agréable, dépourvu de pédanterie de l'ouvrage qui, adressé essentiellement aux élèves, pouvait aussi bien distraire les hommes du monde et les femmes non savantes. Car, bien que consacré aux « anciens peuples », l'ouvrage avait tous les éléments d'une entreprise moderne.

Or, en Russie, le livre pouvait également séduire pour d'autres raisons. Le frontispice de l'ouvrage, de l'invention de Dandré-Bardon, intitulé « Le costume des Grecs & des Romains jette de la clarté dans celui des autres Peuples » représentait une scène allégorique expliquée dans un petit chapitre à part. Un vieillard placé dans la zone céleste y figurait le Costume. Il tenait dans sa main gauche deux signaux qui représentaient respectivement le hibou grec et l'aigle romain et était assis sur les débris d'une pyramide égyptienne. De sa main droite, le vieillard indiquait le Génie du costume qui éclairait de son flambeau les trois principaux usages des anciens peuples. Les usages religieux étaient figurés par une scène de sacrifice, les usages civils par une scène dans les thermes et les usages militaires par la colonne Trajane. Au pied du monument, étaient réunis des guerriers de différentes nations, avec parmi eux les Perses et les Israélites. Ces derniers faisaient allusion au second volume de l'ouvrage, paru en 1774 et consacré aux peuples « barbares », Israélites, Egyptiens, Perses, Amazones, Parthes, Scythes, Daces, Sarmates et anciens Germains. Les pièces de costume de ces peuples, écrivait Dandré-Bardon, étaient « à bien des égards, plus rares, plus singulières que celles des autres Nations civilisées », elles offraient donc « des points de vue très-nouveaux, très-pittoresques & très-intéressans » et étaient davantage « capables de piquer notre curiosité ».[1] Dans les dessins de Dandré-Bardon, ces costumes étaient néanmoins réinventés à partir du prototype gréco-romain. Bien que singuliers, ils rentraient ainsi dans la grande famille des costumes des peuples anciens. Dans les années 1770, les Russes procédaient très activement à l'invention d'une histoire ainsi que d'un « costume » national. L'ouvrage de Dandré-Bardon leur donnait un modèle à suivre.[2]

1. *Ibid*, v. 2, p. I-II.
2. Sur les rapports entre l'Antiquité et les antiquités nationales, voir : Krzysztof Pomian, « Les deux pôles de la curiosité antiquaire », *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18*

Plusieurs éléments de son costume perse pouvaient, par exemple, très bien convenir aux Russes pour un costume national « à l'antique ».[1]

Certains éléments des costumes barbares, écrivait Dandré-Bardon, étaient « d'une aussi belle forme & d'un travail aussi précieux que tout ce que nous connoissons des plus fameux Armuriers de la Grèce & de Rome. »[2] De même, les costumes des Grecs et des Romains n'étaient pas non plus très éloignés des mœurs modernes : « La plupart des meubles qu'avoient les Grecs & les Romains, étoient à peu près les mêmes que ceux dont nous nous servons »[3] Ainsi, le « barbare » était anobli par le « classique » et le classique rendu moderne : entre la modernité et l'Antiquité, entre l'Antiquité classique et l'Antiquité nationale, il n'y avait plus de clôture. Par le fait même d'établir un raccourci brusque et surprenant, presque naïf, entre l'antique et le moderne, Dandré-Bardon passait du camp des Modernes à celui des Anciens. Le rapprochement dans le temps et l'espace permettait également de refaire le parcours dans le sens opposé.

Du reste, pour Dandré-Bardon, la Modernité n'était pas forcément supérieure à l'Antiquité. Les intérieurs des Anciens avaient, notamment, une qualité qui ne se trouvait plus dans les maisons modernes : « Les ameublemens, dont nous venons de faire mention, offroient un spectacle bien héroïque. Ces divers objets [...] rappelloient à tout instant aux jeunes citoyens la valeur de leurs ancêtres, & par des leçons muettes leur donnoient de beaux exemples à imiter. »[4] Présentées de cette façon, les fantaisies hétéroclites et très parisiennes de Dandré-Bardon pouvaient être perçues par l'impératrice russe comme un projet d'architecture nouvelle qui pourrait, par sa distribution et sa décoration, servir de cadre à un théâtre de vie héroïque, anobli par le souvenir de l'Antiquité. La modernité rejoignait ainsi non seulement l'Antiquité, mais aussi la Renaissance italienne.[5]

La réponse de Falconet, qui n'appréciait pas l'ouvrage de Dandré-Bardon[6], fut parfaitement moderne : si l'impératrice russe voulait réellement jouer le jeu, la maison antique l'obligerait à se passer de bas et de chemises, à s'habiller à l'antique, à chausser des cothurnes et à faire la cuisine à l'antique. Au cas où tel serait précisément son projet, le sculpteur lui ferait parvenir le célèbre *Banquet des sophistes* d'Athénée dans la traduction française de Marolles[1] qu'il avait sous la main, pour mieux la renseigner sur « les us et coutumes de la table, de la cuisine des Grecs et des Romains. »[2] Bien qu'il ne pût considérer le rêve antique de l'impératrice que de façon ironique, il ne lui en donnait pas moins un « mode d'emploi », en communiquant paradoxalement à sa « fantaisie » une dimension « sérieuse ».

Pour répondre à la demande impériale, Falconet s'adressa à Paris à son ami Cochin et ce dernier à Clérisseau, qui fut jugé « absolument convenable pour les dessins de la maison antique ».[3] Le 6 décembre 1773, Catherine écrivait à Falconet : « ...ce M.Clérisseau paraît avoir toutes les qualités requises pour exécuter à ravir le projet de la maison antique dont j'ai la fantaisie et pour laquelle il peut être sûr qu'il n'y aura pas de concours. »[4] Pourtant, dans la même lettre, elle mentionnait un autre architecte, Charles de Wailly, dont elle avait reçu un projet pour un pavillon de jardin qui lui plaisait beaucoup.[5] Ce projet, que Charles de Wailly avait exécuté encore en Italie à la suite de son contact avec le comte Alexandre Stroganov et qui fut exposé à Paris au Salon de 1773, fut envoyé à l'impératrice sous la forme d'un album comportant onze dessins.[6] Ce projet parvint donc en Russie en même temps que le plan de la maison antique de Clérisseau.

Le projet, grâce auquel Clérisseau, célèbre dessinateur des ruines antiques, répondit à la commande de Catherine, fut jugé « insensé » et provoqua un scandale.[7] A la place du pavillon de jardin « ni trop grand ni trop petit » qu'attendait de lui Catherine, l'architecte, qui n'avait sans doute lu que la mention d'une maison « distribuée intérieurement à l'antique », envoya à Catherine le plan d'un immense palais à l'échelle des thermes de Caracalla, que Catherine refusa de payer parce

---

et 19 siècle, éd. Par Annie-France Laurens et Krzysztof Pomian, Paris, EHESS, 1992, p. 59-68.

1. Michel François Dandré-Bardon, *op. cit.*,, v. 2, cahier 25, pl. V.
2. *Ibid*, v. 2, p. 165.
3. *Ibid.*, p. 49.
4. *Ibid*, p. 50.
5. Christoph Luitpold Frommel, « Living all'antica : Palaces and Villas from Brunelleschi to Bramante », *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, London, Thames and Hudson, 1994, p. 183-203.
6. Dans une lettre du 2 septembre 1773, Falconet citait les arguments de Cochin contre l'ouvrage de Dandré-Bardon, qui, entre autres, ne connaissait pas du tout l'architecture. *Correspondance de Falconet avec Catherine II, op. cit.*, p. 218-219. En guise de réponse, Catherine commanda à Paris dix autres exemplaires du *Costume*, *Ibid.*, p. 220.

1. *Les quinze livres des Deipnosophistes..., traduit pour la première fois en françois par l'abbé Michel de Marolles*, Paris, J. Langlois, 1680.
2. Lettre du 2 septembre 1773, *Correspondance de Falconet avec Catherine II, op. cit.*, p. 217.
3Lettre du 2 décembre 1773, *Ibid.*, p. 228.
4. *Ibid.*, p. 229.
5. *Ibid.*, p. 230.
6. *Pavillon des Sciences et des Arts sous l'emblème de Minerve suseptible d'être exécuté dans un jardin à l'anglaise. composé et dessiné par de Wally architecte du ROI de France....*, Cabinet des dessins de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, N° 6869.
7. Thomas McCormic, *Charles-Louis Clérisseau and the genesis of neo-classicism*, The MIT Press, 1991. Voir également le compte rendu de cet ouvrage par John Harris, « Scotland and the Enlightenment », *Apollo*, August, 1992, p. 129.

qu'il ne répondait aucunement à sa commande.[1] L'affaire semblait close en mai 1774, quand Catherine écrivit à Falconet qu'il n'y avait plus « rien à démêler » dans cette histoire.[2]

Ni le projet de Charles de Wailly, ni celui de Clérisseau ne fut jamais exécuté. Pourtant l'idée de la « maison antique » marqua en 1773 un moment important dans l'histoire de goût en Russie, où, depuis Pierre le Grand, les idées architecturales nouvelles venaient souvent directement du souverain.

Le rêve romain « à l'allemande ».

L'épisode de la maison antique marquait en effet un moment où l'architecture se transformait pour Catherine en une véritable passion. A partir de ce moment, on peut sentir, essentiellement à travers sa correspondance avec Frédéric-Melchior Grimm, une inspiration personnelle dans tout ce qui concerne l'architecture. Cette correspondance débuta en 1774. En même temps, les lettres de Catherine à Falconet devinrent de plus en plus rares. L'impératrice semblait avoir trouvé un autre confident artistique, dont les goûts paraissaient très différents de ceux de Falconet.

Dès ses débuts sur la scène littéraire parisienne, Grimm apparaissait comme un défenseur du goût italien. En 1753, il avait publié un essai, *Le petit prophète de Boehmischbroda*, dans lequel il soutenait les amateurs de la musique italienne dans la discussion provoquée par Rousseau.[3] En 1775-1776, Grimm voyagea en Italie et devint membre d'un cercle international de « Romains ». A partir de 1775, dans la correspondance de Catherine avec Grimm, la vie artistique romaine devint un sujet par excellence et remplaça définitivement Paris : « Ô Rome, Rome ! que tout le reste de l'univers est loin de t'atteindre en fait de beaux-arts, de beaux restes, de, de, de.... », écrivait Catherine à Grimm en 1779.[4]

1. Cabinet des dessins de l'Ermitage (n° 2603). Madeleine Pinault Sorensen, « Un style glorieux ». L'aquisition du fonds Clérisseau par Catherine II », *in Charles-Louis Clérisseau (1721-1810). Dessins du musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg*, cataloque de l'exposition, Louvre, Paris RMN, 1995, p. 66-72 ; Valerij ševčenko, « Les projets d'architecture pour la Russie », *Ibid.*, p. 85-89.
2. *Correspondance de Falconet avec Catherine II, op. cit*, p. 240.
3. La même année il commença sa *Correspondance littéraire*, à laquelle l'impératrice russe souscrit en 1760. En 1773, Grimm fit un voyage à Saint-Pétersbourg dans la suite de la duchesse de Hessen-Darmstadt Caroline à l'occasion du mariage du grand duc Paul avec sa fille. En 1776, après son voyage en Italie, il fit un nouveau séjour à Saint-Pétersbourg.
4. *Sbornik Russkogo Istoričeskogo obščestva (Sbornik)*, t. 23, p. 134. Voir : Christoph Frank, « L'arte e l'architettura romane nella corrispondenza di Catherina II di Russia », *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura

C'est alors qu'apparurent les noms d'Anton Raphael Mengs et du « divin » Johann Friedrich Reiffenstein, ami de Winckelmann, qui devint l'agent artistique de Catherine.[1] Entourée par des Allemands avec lesquels cette princesse allemande correspondait néanmoins en français, Catherine faisait son entrée dans le concert des amateurs d'antiques. Dans le domaine de l'architecture, elle commença par une collection d'ouvrages gravés. Ils lui servirent rapidement de sources d'inspiration directe. De la même façon, les albums de Piranèse provoquèrent l'activité architecturale de Karl Eugen duc de Wurtemberg qui remplissait ses jardins de Hohenheim de copies des ruines puisées dans les *Antiquità Romane*.[2]

En 1776, Catherine acheta la célèbre bibliothèque de Berardo Galiani composée presque entièrement de livres d'architecture.[3] Dans une lettre du 2 juin 1776, elle écrivait à Grimm : « La lettre de l'abbé Galiani est charmante ; son envoi de livres me fera grand plaisir, car je raffole de livres d'architecture ; toute ma chambre en est pleine, et je n'en ai jamais assez. A présent Piranèse est fort à la mode. C'est dommage qu'il n'y en a que quinze volumes. »[4] La « folie » d'ouvrages gravés se poursuivit au cours des années suivantes : « Si par l'abbé Galiani ou tel autre vous pouviez me faire avoir le mont Vésuve et Pompeïes et Herculanum en estampes et tout ce que la cour de Naples a fait publier de cela, ce serait une grande félicité pour moi. »[5] En effet les livres, les estampes et les dessins romains, dotés d'une grande force de séduction,

di Marco Franciolli e Letizia Tedeschi, catalogue de l'exposition, Lugano-Mendrisio, oct. 2003-janv. 2004, Mendrisio, Accademia du architettura, 2003, p. 61-78.
1. Christoph Frank, « Plus il y en aura, mieux ce sera ». « Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti "cesarei" Grimm e Reiffenstein », *in Mengs : la scoperta del neoclassico*, a cura di Steffi Roettgen, catalogue de l'exposition (Padua, 2001), Venezia, Marsilio, 2001, p. 87-95 ; idem, « Johann Friedrich Reiffenstein, consigliere e agente di Caterina II », *Pinakotheke*, n° 16-17, 2003, p. 45-48.
2. Elisabeth Nau, « Rom in Hohenheim », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Würtemberg*, 1993, t. 30, p. 45-76.
3. Sur Berardo Galiani, traducteur de Vitruve (*Dell'Architettura libri dieci di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiane e comento del marchese Berardo Galiani*,...Napoli, Stamperia Simoniana, 1758), « accademico ercolanese », ami de Mengs et de Winckelmann, voir : T.Carrafiello, « Berardo Galiani intendente d'architettura (1724-1774) », *in Archivio storico per le province napolitane*, vol. 113, p. 245-380. Sur son frère Ferdinando et ses rapports avec la Russie : L. Gambacorta, « Ferdinando Galiani e la Russia », *in Archivio storico per le province napolitane*, vol. 106, p. 335-345.
4. *Sbornik*, p. 53. Le 29 octobre 1777 : « La bibliothèque de l'abbé Galiani m'amuse ; vous savez comme j'aime les plans etc. » (p. 69) ; le 17 novembre 1777 : « La bibliothèque de l'abbé Galiani m'amuse souvent ; une heure avant mon dîner je vais lui rendre visite, et là, comme les petits enfants, j'en examine les feuilles gravées afin d'emporter le miel dans ma ruche... » (p. 70)
5. *Ibid.*, p. 67, lettre du 5 octobre 1777.

restèrent pour Catherine qui n'avait jamais vu Rome, les principaux stimulateurs de son imagination architecturale. Pour elle, Rome se réduisait à un ensemble de gravures. Les architectes qui, par la suite, allaient réaliser ses fantaisies, ne pouvaient donc en aucun cas échapper à l'utilisation de ces ouvrages dans leur travail.

Influencée par ces images, Catherine modifia progressivement les intérieurs de ses palais, en y introduisant des fragments antiques – objets authentiques, copies ou imitations – et en les transformant de plus en plus en musée. « … Si vous voyiez comme, malgré toutes vos mauvaises prédictions, je suis bien logée cet hiver ! Il y a tout plein de choses admirables, comme vous n'en avez jamais vu, éparpillées partout à l'entour de moi, qui ne me sont bonnes à rien et dont je ne me sers point du tout ; c'est une félicité de voir cela seulement. Je ressemble au kan des Kirghiz, auquel l'impératrice Elisabeth donna une maison à Orenbourg et qui fit dresser sa tente dans la cour pour y demeurer : je me tiens dans mon coin et le parement d'église va son train ; nous en sommes au second lay de l'autel. »[1] Cette nouvelle vision de l'intérieur était radicalement opposée au concept de la distribution à la française. L'utilité et la commodité étaient abandonnées, pour laisser la place à une accumulation quasi religieuse d'objets inutiles (« qui ne me sont bonnes à rien et dont je ne me sers point du tout »). La propriétaire de la maison se transformait ainsi en gardienne des trésors du passé, logée « dans un coin », presque à l'extérieur : la commodité n'était plus le problème central de la distribution de la maison, autour duquel s'organisait l'espace. La maîtresse des lieux devenait une observatrice émerveillée de la décoration, chargée de connotations historiques et culturelles. Ainsi le « sens commun » était définitivement abandonné, et la maison laissée à la merci de l'imagination libre et de l'inspiration savante :

> « A propos des bas de poil de lapin, qui sont encore tout neufs, des loges de Raphaël et des décorations de Bibiena, il y aura à Tsarskoïe-Selo un remue-ménage terrible d'appartements. L'impératrice ne veut plus loger dans deux indignes chambres ; elle fait culbuter le grand et seul grand escalier du bout de la maison ; elle veut demeurer au milieu des trois jardins, elle veut jouir de ses fenêtres de la vue du grand balcon. Le grand escalier est transporté dans la petite aile qui touche à la porte d'entrée du côté de Gatchina ; elle aura dix appartements, pour l'ornement desquels toute sa bibliothèque favorite sera épuisée, et son imagination se donne un libre cours, et tout sera comme ces deux pages ; c'est-à-dire qu'il n'y aura pas le sens commun. »[2]

1. *Ibid*, p. 73, lettre du 22 décembre 1777.
2. *Ibid.*, p. 86, lettre du 13 avril 1778.

Rome contre Paris.

Pour remplir ces nouveaux intérieurs, Catherine se laissa entièrement guider par ses émissaires romains d'origine allemande, Grimm et Reiffenstein. Il s'agissait en premier lieu des collections d'antiques qui étaient régulièrement utilisées par Catherine pour la décoration des palais et des jardins. Ainsi, par exemple, des mosaïques antiques authentiques furent introduites par elle dans le pavillon de la Salle des concerts et la collection de sculptures de Braun, dans la Grotte de Tsarskoïe Selo.[1] En entrant dans les nouveaux appartements de l'impératrice de Russie, en traversant ainsi le temps et l'espace, les monuments antiques témoignaient de la continuité culturelle, mais aussi, comme des fragments d'une unité perdue, du hasard de l'histoire qui, dans sa répétition, ne faisait que changer les noms des personnes et des lieux. « La toute nouvelle découverte des deux pavements de chambres antiques supposés avoir servi à orner un boudoir de feu Claude empereur, s'ils en valent la peine, le divin Reiffenstein, après mûr examen, aura la précieuse bonté […] d'en faire l'emplette, afin qu'ils puissent être placés dans un appartement qu'on fouillera dans deux mille ans d'ici par ordre de l'empereur de la Chine ou de tel autre sot tyran auquel sera confié une grande partie du monde ou qui se trouvera amateur ou bien de choses pouvant servir d'ornement à ses boudoirs, ou bien aussi de choses qu'il n'aura jamais vues et dont il n'aura ni idée ni connaissance. »[2] Ainsi le « passéisme » conduisait au « futurisme » : la décoration d'intérieur, loin d'être l'affaire de la commodité moderne, se réglait désormais par rapport à l'histoire. En empruntant des vestiges, la maison devenait « vestige » pour les temps à venir. La modernité « à la française » perdait ainsi toute sa valeur artistique, mais aussi humaine.

A côté des monuments antiques, Catherine II commandait ou achetait également des œuvres aux peintres de l'entourage de Winckelmann et de Reiffenstein : en 1778, l'ancien directeur de l'Académie des beaux-arts Ivan Chouvalov transmit à Mengs une commande de Catherine pour deux tableaux aux sujets tirés de *l'Iliade*, qui ne furent jamais exécutés. Après la mort de Mengs, que l'impératrice russe déplora comme l'une de ses plus grandes pertes, Grimm acheta pour elle son célèbre tableau *Persée et Andromède*, puis plusieurs autres tableaux et

1. E.V.Mavleev, I.G.Stepanenko, « Antičnost' v Carskom Sele vo vremena Ekateriny Velikoj » (L'Antiquité à Tsarskoe Selo à l'époque de Catherine II), *in Džakomo Kvarengi i neoklassicizm XVIII veka*, Saint-Pétersbourg, 1994, p. 14-16.
2. *Sbornik*, t. 23, p. 150-151, lettre du 5 juillet 1779.

dessins de l'artiste.[1] En même temps, Catherine, de même que son fils Paul commandait des tableaux à Jacob Filipp Hackert[2], à Angélique Kauffmann[3] et à Hubert Robert.[4] Les toiles romaines de Kauffmann furent particulièrement appréciées, reproduites par le graveur russe Gavriil Skorodoumov, ancien pensionnaire à Londres.[5]

Parmi les commandes romaines, la plus « folle » et la plus discutée avec Grimm fut l'entreprise des copies des loges de Raphaël, que Catherine avait connues, là encore, grâce à un ouvrage. Les *Loggie du Rafaele nel Vaticano* de Volpato[6] lui furent, en effet, offertes en 1775 par le prince Nicolas Repnine. Le 1er septembre 1778, elle demanda à Grimm de solliciter Reiffenstein pour organiser le travail de ces copies :

> « ... cet après-midi les plafonds des loges de Raphaël me sont tombés entre les mains. Il n'y a absolument que l'espérance qui me soutient ; je vous prie de me sauver : écrivez tout de suite à Reiffenstein, je voue en prie, de faire copier ces voûtes en grandeur naturelle, de même que les murs, et je fais vœu à saint Raphaël de faire construire ses loges coûte que coûte et d'y placer les copies, car il faut absolument que je les voie comme elles sont. J'ai une telle vénération pour ces loges, ces plafonds, que je leur voue la dépense de ce bâtiment et que je n'aurai ni paix ni repos jusqu'à ce que cela soit sur pied. Hélas, si on me faisait un petit modèle du bâtiment, les dimensions prises avec exactitude dans la ville des modèles, dans Rome, on m'approcherait du but. »[7]

Ainsi Rome était définitivement proclamée comme « ville des modèles », une sorte d'entrepôt où l'on puisait non seulement des « fragments » mais des monuments entiers, que l'on voulait maintenant transférer tels quels, « en grandeur naturelle », en Russie. Encore une fois, cette entreprise, selon Catherine, n'avait rien de raisonnable ni

1. Christoph Frank, « Plus il y en aura, mieux ce sera », *op. cit.* Voir également : *Anton Rafael' Mengs. Katalog vystavki k dvuhsotletiju so dnja smerti hudožnika*, Leningrad, 1981 ; V.F.Levinson-Lessing, *Istorija kartinnoj galerei Ermitaža (1764-1917)*, Leningrad, Iskusstvo, 1985, p. 104 ; Par ailleurs, en 1786, parut à Saint-Pétersbourg la traduction de la lettre de Mengs à don Antonio Pons : *Pis'mo don Antonija Rafaela Mengsa, pervago živopisca dvora e.v. korolja ispanskago, k don Antoniju Ponzu, perevedennoe s ispanskago (pisannago samim hudožnikom) na italijanskoj, a s italijanskago na rossijskoj* [N.I.Ahverdovym], Saint-Pétersboug, à l'imprimerie du Corps des cadets, 1786.

2. N.N.Nikulin, *Jakob Filipp Hakkert*, catalogue de l'exposition, Ermitage, Saint-Pétersbourg, 1998.

3. *Angelika Kauffmann e Roma*, cat. de l'exposition, Roma, De Luca, 1998.

4. *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg : les commandes de la famille impériale et des princes russes*, cat. de l'exposition, Valence, RMN, 1999.

5. E.A. Mišina, *Gavrila Skorodumov*, Saint-Pétersbourg, 2003.

6. G.Volpato, *Loggie du Rafaele nel Vaticano*, Rome, 1770-1777.

7. *Sbornik*, t. 23, p. 101. Voir également : p. 116, 117, 118, 143, 144, 161.

d'utile, car l'architecture n'avait rien à voir avec la raison pratique : « tout cela fera des bâtiments inutiles pour tous, excepté pour les artistes ».[1] Exécutées par le protégé de Mengs, le peintre autrichien Christoph Unterberger, les « loges de Raphaël », furent transportées à Saint-Pétersbourg et montées dans le bâtiment construit exprès, à côté de l'Ermitage de Vallin de la Mothe.

Dans les lettres de Catherine, le thème de l'Antiquité et de l'art sublime des anciens s'accompagnait d'une critique soutenue de la culture française moderne, « raisonnable », pratique, mesquine. Ainsi Catherine se montrait adepte de la musique italienne et adversaire de la française : « ... la musique des opéras comiques français m'inspire de l'indignation et du mépris... »[2] Les pièces françaises provoquaient chez elle la même réaction :

> « Or, le dormir me vient à la plupart des pièces françaises, parce que cela est froid comme glace et maniéré à périr. Il n'y a point de nerf ni de sel à tout cela, je ne sais, mais il semble que le nerf en compagnie du goût vif pour le beau et le grand quitte de plus en plus ce monde ; c'est le Raisonniren qui tient lieu de tout. Ô Voltaire ! c'est vous qui saviez rallumer les étincelles qui en restaient dans la cendre. Viendra le siècle minutieux des de Laharpe et compagnie jusqu'au temps où s'élèvera l'étoile du Levant ; oui, oui, c'est de ce côté-là que doit revenir la lumière, car il y a plus d'esprit et de nerf là dans la cendre que nulle part. »[3]

Ainsi Rome était opposée à Paris comme le naturel l'était à l'artificiel, l'Antiquité n'était qu'un autre nom de la nature. Bien entendu, dans cette conviction, Catherine ne faisait que répéter le lieu commun de la pensée esthétique de l'époque.

En tant que « nature », Rome semblait échapper à toute définition nationale. Peu importait donc par quel « canal », italien, anglais, allemand ou autrichien, l'Antiquité pouvait parvenir en Russie. Paradoxalement, cette idée prenait pourtant sous la plume de l'impératrice un tour nationaliste inattendu. La Russie était justement le pays de la nature : « ... je ne suis bonne qu'en Russie [...] autre part on ne voit plus la sancta Natura ; tout est aussi défiguré que maniéré ».[4] C'est donc en

1. *Ibid*, p. 118, lettre du 17 décembre 1778.

2. *Ibid.*, p. 74, lettre du 22 décembre 1777. Le 17 août 1778, Catherine écrit à Grimm : « J'attends avec impatience le tableau de Hackert qui représente mon susdit cousin [le mont Etna] ; je le ferai copier en miniature pour le porter en bracelet, tant je l'aime. » (*ibid.*, p. 98).

3. *Ibid.*, p. 118, lettre du 17 décembre 1778.

4. *Ibid.*, p. 70, lettre du 17 novembre 1777.

Russie que l'Antiquité devait enfin recevoir sa véritable valeur révélatrice.

Italie ou Angleterre ?

En 1779, ce changement de goût eut une répercussion déterminante sur l'architecture. Le 17 avril de cette année, Catherine écrivait à Grimm : « Ma si il signor del Grimmo volio mi faré un plaisir, il aura la bonté d'écrire au divin Reiffenstein de me chercher deux bons architectes, italiens de nation et habiles de profession, qu'il engagera au service de S.M.I. de toutes les Russies par contrat pour tant d'années et qu'il expédiera de Rome à Pétersbourg comme un paquet d'outils. »[1] Dans une lettre ultérieure, elle précisait sa pensée : « J'ai voulu deux Italiens, parce que nous avons des Français qui en savent trop et font de vilaines maisons intérieurement et extérieurement, parce qu'ils en savent trop. »[2] Ainsi, contre toutes les conventions de l'époque, Catherine affirmait que les Français construisaient non seulement de mauvaises façades, mais aussi de mauvais intérieurs. La mention « parce qu'ils en savent trop », qui faisait sans doute allusion à la profusion théorique française et qui semblait paradoxale, prenait toute sa signification dans le contexte de l'architecture antique jugée « naturelle » et naïve.

Dans sa réponse à cette lettre, Grimm était plus prudent que l'impératrice : « J'ai bien glosé sur ces deux architectes. J'ai dit : Me semble qu'il serait bien mieux d'avoir un Italien et un Français, le premier pour la pureté du style, le second pour l'intelligence et l'agrément de la distribution intérieure. »[3] Grimm exprimait ainsi la conviction européenne sur les « emplois » nationaux en architecture : l'union des façades à l'italienne avec les intérieurs à la française produisait une synthèse parfaite. Mais Catherine semblait aller beaucoup plus loin que le reste de l'Europe. Ses intérieurs, on l'a vu, se débarrassaient de toute « civilité » ainsi que de tout « sens commun ».

A la demande de Catherine, l'architecte italien Giacomo Quarenghi fut embauché par Grimm et Reiffenstein à Rome et arriva en Russie au début de l'année 1780.[4] Issu du milieu des néo-palladianistes vénitiens, ami de l'architecte et antiquaire Tommaso Temanza, il avait été formé

1. *Ibid.*, p. 135, lettre du 16 avril 1779.
2. *Ibid.*, p. 157, lettre du 23 août 1779.
3. *Sbornik*, t. 44, p. 57-58.
4. Deux autres architectes italiens, Giacomo Trombara et Francesco Camporesi arrivent à Saint-Pétersburg en même temps que Quarenghi : Milica Korsunova, « L'architetto Giacomo Trombara in Russia », *in Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali editori, 1995, p. 81-85.

ensuite à Rome par l'étude de l'Antiquité, mais également de l'architecture italienne du XVIe siècle.[1] Il avait fait sienne non seulement l'interprétation créative et non canonique des ordres, mais aussi les principes de la distribution des maîtres de la Renaissance. L'introduction, dans les maisons contemporaines, des pièces « à l'antique » appelait, selon lui, le retour aux usages des plus belles et des plus glorieuses époques de l'histoire romaine. Ainsi dans l'explication de son projet pour le Théâtre de l'Ermitage de Catherine II, Quarenghi écrivait qu'il s'était servi du modèle antique, celui du théâtre de Pompée, « pour combiner plusieurs de leurs usages avec les nôtres ».[2] Et il précisait ensuite ce qu'il entendait par « leurs usages » : « Il n'y a aucune place distinguée dans ce théâtre, où toute étiquette est bannie, et chacun peut s'assoire là où bon lui semble ».[3]

Or, peu avant l'arrivée de Quarenghi, Catherine reçut en réponse de sa demande « italienne », un autre « paquet d'outils » – l'architecte britannique Charles Cameron.[4] Sa candidature répondait parfaitement aux exigences de Catherine car aussi bien à Rome qu'à Londres il se fit l'image d'un « grand dessinateur nourri d'antiquité, connu par un livre sur les bains anciens... »[5] Elève de l'architecte Isaac Ware, célèbre pour avoir publié en 1738 des *Quattro libri* de Palladio dédié à lord Burlington[6], Cameron partit pour l'Italie en 1768 avec l'intention de préparer l'ouvrage sur les thermes romains qu'il publia en 1772 et en 1775 à Londres, en anglais et en français.[7] C'est justement cette publication, aussi romaine qu'« anglaise », car intimement liée à l'entreprise de

1. C. Ceschi, « Il periodo romano di Giacomo Quarenghi », *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, n°6, Firenze, 1968. Ceschi relève notamment une influence directe de Piranesi-architecte sur l'oeuvre de Quarenghi.
2. *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pitroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di Vanni Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988, « Théâtre de l'Hermitage », 1787, p. 362.
3. *Ibid*, p. 362.
4. Voir sur Cameron : *Čarl'z Kameron*, éd. par E.Gollerbah et N.Lansere, Moscou-Pétrograd, 1924 ; V.N.Taleporovskij, *Čarl'z Kameron*, Moscou, 1939 ; Georgij Lukomskij, *Charles Cameron, an illustrated monograph on his life and work in Russia*, London, Nicholson & Watson, 1947 ; Isobel Rae, *Charles Cameron, architect to the court of Russia*, London, Elek, 1971 ; Dmitry Shvidkovsky, *The Empress and the Architect*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1996.
5. *Sbornik*, t. 23, p. 157-158, lettre du 23 août 1779.
6. *The four books of Andrea Palladio's architecture..., published by Isaac Ware*, London, 1738.
7. Charles Cameron, *The baths of the Romans explained and illustrated : with the restorations of Palladio corrected and improved*, London, S. Leacroft, 1772. Voir : John Martin Robinson, « A dazzling adventurer. Charles Cameron : the lost early years », *Apollo*, Jan. 1992, p. 31-35 ; Franc Salmon, « Charles Cameron and Nero's Domus Aurea : "une piccola esplorazione" », *Architectural history*, 36, 1993, p. 69-93.

Burlington[1], qui valut sans doute à Cameron d'être invité en Russie en 1779. Une fois de plus, l'inspiration architecturale venait donc à la cour de la Russie à travers un livre. Dès son arrivée, il fut chargé de la construction des thermes de Tsarskoïe Selo, bâtiment qui reprenait aussi bien la forme que la fonction de ce type de constructions antiques. De nombreux détails y furent également repris à partir de modèles antiques concrets. Ainsi, la voûte de la salle centrale du Pavillon d'Agate imitait celle des bains de Dioclétien. Pourtant, comme l'a remarqué Howard Colvin, la décoration de cette voûte reprenait celui de la villa Madama, que Cameron visita et dessina lors de son séjour romain.[2] Ce même plafond avait été utilisé avant lui par William Kent à Arlington Street et à Berkley Square. L'« invention » de Kent fut donc reprise par un architecte qui lui-même puisait directement dans la source romaine.[3] Autour de l'antique, l'anglais et l'italien paraissaient inséparables.

Or, très rapidement, l'idée de reproduire en Russie les thermes romains, qui hantait l'imagination de l'impératrice, reçut des connotations nationales. Les thermes antiques étaient certainement associés dans la culture russe aux bains russes traditionnels : « J'ai une petite salle attachée à un bain russe ici dans mon petit jardin ; je la fais peindre, avec votre permission, d'après les bains de Titus, un peu entés sur les loges de Raphaël... » écrivait l'impératrice à Grimm.[4] Il s'agissait ici d'un pavillon des bains construit par Ilya Neelov et peint à l'intérieur d'après les dessins des grotesques que cet architecte réalisa lors de son voyage à Rome. Ainsi les bains russes pouvaient se parer facilement des décors romains. D'ailleurs les « thermes russes » étaient déjà comparés aux thermes des Romains dans l'ouvrage du médecin Sanchez.[5]

... et la France.

Pourtant l'inspiration française, dans sa manifestation la plus nationalement marquée que fut la distribution, n'allait pas définitivement disparaître de l'architecture russe, à l'école de l'*anticomania* cosmopolite. Ainsi, l'Italien Quarenghi n'avait jamais abandonné le principe de

1. *Fabbricche Antiche disegnate da Andrea Palladio Vicentino e date in luce da Ricardo Conte di Burlington*, Londra, 1730.
2. Charles Cameron, *The baths of the Romans*, *op. cit.*, pl. LXXIII- LXXV.
3. Howard Colvin, « British architecture in Russia. Book review », *Apollo*, 1998, april, p. 55.
4. *Sbornik*, t. 23, p. 158, lettre du 23 août 1779.
5. *O parnyh rossijskih banjah, poeliku spospešestvujut one ukrepleniju, sohraneniju i vozstanovleniju zdravija, sočinenija gospodina Sanšeza...*, Saint-Pétersbourg, imprimerie du Corps des cadets, 1779.

la distribution française[1] : « Avec les mêmes principes, j'étudiais les maîtres vivants et je prenais le bon partout où je pouvais le reconnaître ; de même je tâchais, autant que je le pouvais, de me renseigner davantage sur la distribution intérieure des Français (*l'interna distribuzione dei Francesi*), qualité qui me semble leur être propre jusqu'à notre époque, quand cette nation peut se vanter d'un grand nombre d'artistes en architecture... »[2] En effet, parmi ses projets, de nombreux plans démontrent une parfaite connaissance des principes de la distribution « à la Blondel ». Les inscriptions, portées souvent en français, font apparaître toute une typologie des pièces devenue quasi canonique : salon, chambre, antichambre, cabinet.[3]

Ce fut pourtant l'apport français dans le mouvement même de l'*anticomania* qui allait encore avoir à la cour de la Russie ses titres d'honneur, car en même temps que les deux architectes, un Italien et un Anglais, arrivaient à Saint-Pétersbourg les célèbres albums de dessins de Clérisseau. L'achat de la collection fut provoqué par Grimm qui, dans une de ses lettres de 1779, décrivait à Catherine la visite dans l'atelier de Clérisseau de l'empereur Joseph II, émerveillé apparemment justement par le projet que Clérisseau avait naguère exécuté pour Catherine.[4] Ce projet fut utilisé par le protégé de Clérisseau Friedrich von Erdsmannsdorff, pour le Château de Wörlitz.[5] Pour attirer l'attention de Catherine, décidément anti-française, sur Clérisseau, Grimm le présentait comme un artiste qui n'était absolument pas reconnu en France, mais en revanche très apprécié par les Anglais.[6]

En septembre 1780, les dix-huit portefeuilles de Clérisseau qui contenaient quelque 1120 dessins représentant une anthologie de motifs architecturaux et décoratifs antiques ou à l'antique, arrivaient à Saint-Pétersbourg. Ils étaient accompagnés d'un nouveau projet de Muséum dans lequel pouvait être placée les collections d'antiquités de l'impératrice.[7] Or, dès son arrivée à Saint-Pétersbourg, les dessins de

1. Dans la littérature sur Quarenghi, aussi bien russe qu'italienne, on affirme traditionnellement l'indifférence de l'architecte face au problème de la distribution intérieure et à la commodité. Voir, par exemple : Gianni Mezzanotte, « Appunti sull'architettura di Giacomo Quarenghi », *in Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute*, (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano, Electa, 1994, p. 15-31.
2. *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pitroburgo, op. cit.*, p. 77.
3. *Giacomo Quarenghi*, a cura di Sandro Angelini, testo di Vladimir Pilavskij, catalogo di Vanni Zanella, Bergamo, Edizione dal Credito Bergamasco, 1984, cat. n° 543, 763.
4. *Sbornik*, t. 44, p. 29-30.
5. John Harris, « Charles-Louis Clérisseau and the genesis of neo-classicism ». *Scotland and the Enlightenment, Apollo*, August 1992, p. 129.
6. *Sbornik*, t. 44, p. 31.
7. V.G.Ševčenko, « Les projets d'architecture pour la Russie », *Charles-Louis Clérisseau. Dessins du musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg*, p. 85-89.

Clérisseau, mis à part les feuilles qui ornèrent les murs des appartements de Catherine, furent mis à l'entière disposition de Cameron et de Quarenghi, auxquels il fut formellement recommandé de s'en servir pour leurs propres projets. Quarenghi fut également chargé par Catherine en 1781 de s'occuper du modèle d'arc de triomphe sur la route de Saint-Pétersbourg à Moscou, réalisé par Clérisseau.[1] Dans leurs travaux pétersbourgeois, les deux « Romains », un Italien et un Britannique, embauchés par les agents allemands, se servirent d'un stock d'images accumulées par un autre « Romain », un Français cette fois-ci.

Bien entendu, le tableau que nous venons de dresser reste très général. Il n'avait pour but que d'ouvrir des groupes de sources marquées nationalement les uns aux autres. C'est seulement en approfondissant l'étude de ces multiples échanges que la véritable histoire de l'*anticomania* pourrait être écrite. Il serait alors nécessaire de comprendre avec quelles connotations un tel ou tel « fragment » fut adopté en Russie. Comprendre, par exemple, si le Pont Palladien de Tsarskoïe Selo, érigé par Neelov, renvoyait à l'Antiquité, à Palladio et au contexte vénitien du XVI[e] siècle ou bien encore à l'Angleterre des années 1730, où William Kent avait érigé le même pont dans le jardin de Stowe, reproduit ensuite dans de nombreux autres parcs anglais.

---

1. Voir V.G.Ševčenko, « Kvarengi i Klerisso », *in Džakomo Kvarengi i neoklassicizm XVIII veka*, Saint-Pétersbourg, 1994, p. 46-50.